

# GORDÍN LINDNER

“ ...

*y*

*a mi jardín*

*primitivo”*

**FUNDACIÓN FEDERICO JORGE KLEMM**  
CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

PRESIDENTE  
**RICARDO BLANCO**

SECRETARIA  
**MATILDE MARIN**

TESORERO  
**VICTOR BONELLI**

VOCALES  
**ELENA OLIVERAS**  
**JULIO VIERA**  
**CHARLIE ESPARTACO**

GERENCIA CULTURAL  
**VALERIA FITERMAN / FERNANDO EZPELETA**

ASISTENCIA Y PRODUCCIÓN  
**MARÍA FERNANDA QUIROGA**

DISEÑO GRÁFICO  
**MANUELA LÓPEZ ANAYA**

FOTOGRAFÍA  
**GUSTAVO LOWRY**  
**PABLO MEHANNA**

IMPRESIÓN  
**TRIÑANES S.A.**

# UNA SEVERA OBJETIVIDAD

“... y a mi jardín primitivo”

El título de la presente muestra “... y a mi jardín primitivo” refiere al tema *Mejor no hablar (de ciertas cosas)*, del grupo Sumo, donde se escucha: “Un tornado arrasó a mi ciudad y a mi jardín primitivo”. Desde la primera etapa de preparación de esta muestra conjunta, Sebastián Gordín y Luis Lindner coincidieron en la inmediata identificación con el sugerente verso de la canción.

No obstante las resonancias poéticas del título, Gordín y Lindner se resisten a tomarlo como ocasión para cualquier forma de “expresión” subjetiva. En sus obras no hay *pathos* sino severa objetividad. Su romanticismo, de existir, sería un “romanticismo duro” propio de un *yo* que lucha por mantenerse en pie, cosa que logra no ya a través de la nostalgia sino mediante una obsesiva construcción calculada. ¿Quién duda acaso de la tenacidad del perfeccionismo de ambos?

Pero si bien ellos no quieren tratos con la “expresividad”, ciertos discursos se filtran a través de las obras en un espacio residual de sarcasmo y humor lindante, por momentos, con el del comic. Ese relato se cuele y escamotea en un sinfín de desvíos. Ambos artistas sugieren el peligro que encierra la catastrófica regresión de una racionalidad hiper-desarrollada a un arcaísmo primitivo, como si, a la manera del Dr. Fausto, se hubiera vendido el alma a cambio de un hipotético período de gloria y ahora se tratara de escapar del mismo sin saber cómo poder hacerlo.

## Figura

Quizás sea pertinente recordar que alguna vez el mismo concepto “artes plásticas”, con toda su ambigüedad, aludía también a un nuevo significado del concepto *figura*. Y esa significación era, de modo notorio y decisivo, definitivamente negativa. Esto quiere decir que *figura* consistía, en el ámbito de las *bildende Kunst*, en todo lo que debía sustraerse -y posteriormente incluso ser arrancado por la fuerza- de aquello que durante tanto tiempo alimentó la experiencia artística: la indiferencia ante la vida de los objetos y la limitación exclusiva al modo en que ellos afectan la sensibilidad del sujeto.

Apartarse de todo lo que significa agrado, interés, finalidad, consistió también en repudiar la contaminación que amenaza al arte con sentimientos incontrolables, pasiones y expresividad sin fin, es decir, aquello que implica arbitrariedad de lo subjetivo, lo privado y lo contingente. Despojar de una buena vez a las imágenes del arte de esa “zona fastidiosa del espíritu” fue, en algún momento, el modo recuperar la severidad y sobriedad de la *figura*. Ella apareció entonces con la pretensión de una máxima precisión asociada a un máximo de objetividad.

Ahora bien, más allá de la historia acontecida y las ilusiones neoclásicas, la *figura* (o *lo figural*) irrumpe en las artes visuales contemporáneas como aquello que trabaja y subvierte todo discurso representativo, y algo de esas pretensiones propias de la figura articula las relaciones que guardan entre sí las obras aquí expuestas. La *figura*, absolutamente privada de caracteres psicológicos y fisonómicos, ambiciona un grado supremo de objetividad.

En la obra de Luis Lindner, dotada de su espacio propio y de una temporalidad surgida desde sí misma, quizás se encuentre un antiguo precedente en la severa línea continua de los dibujos de Flaxman. El puro contorno priva a las obras de la posibilidad de un despliegue meramente descriptivo-narrativo y de una localización espacial concreta. Si las obras de Lindner construyen un tiempo absolutamente propio, incluso en sus modos delirantes, la de Gordín encuentra su consistencia en lo que cae bajo el término *reflexión*, entendiendo por tal una rigurosa autoreferencialidad que incorpora en su movimiento toda alteridad reflejada en ella.

*Figura*, entonces, es lo que recupera y anuncia problemas que ya no tienen que ver con cuestiones relativas a la presencia del "querer decir" o las reacciones sensibles de los receptores. Un arte visual, figurativo, persiste en la eliminación radical, tanto de todo énfasis celebrativo como de su contracara, el abismarse en la infinita melancolía privada para siempre de su objeto. La obra construida por Gordín aparece como un espacio habitado por extrañas imágenes que parecieran resistirse a su propia identidad. Ninguna está decidida a llevar sus impulsos miméticos hasta el fin, rehúsan mimetizarse con algo ya dado. Sin embargo esta aparente pasividad está sostenida por cierta audacia; la audacia que consiste en la capacidad de abandonarse a sus impulsos sin que éstos se cosifiquen en la identificación con aquello a lo que supuestamente tienden. Abandono que configura un espacio de tensiones suspendido entre la cosificación y la represión.

### En la intemperie

En la intemperie y a la deriva, sin posibilidad de catarsis: así nos hallamos, pues no es la lógica de la síntesis la que sustenta las obras expuestas. Todo gira alrededor de una nada infinita donde sólo quedan despojos no sólo de un pasado, sino de un presente y un futuro. ¿En qué tiempo transcurren efectivamente las escenas de Gordín y Lindner?

Atemporales, en ellas la catástrofe se retrotrae a la misma creación, coincidiendo con la desconfianza en un mundo que es un error en sí mismo. A todo y a todos nos habita una catástrofe que en cualquier momento podría desatarse sin que seamos conscientes porque el detonante se disimula mientras la tierra cruje bajo nuestros pies.

Las imágenes de destrucción en el caso de Gordín apuntan más a un fundamento indeterminable que a un momento histórico particular y si bien, en el caso de Lindner los títulos localizan y temporalizan las imágenes, no debemos dejarnos engañar: son pistas aproximadas o falsas pues más allá de situarnos en la historia argentina de las últimas décadas, sus obras apuntan a un continuo presente. Así sucede en *El jardín de la mala suerte de Arturo Frondizillia*, Otoño 1964. Hay allí un flujo energético que baja del cielo; otro que, bajo la forma de una serpiente, atraviesa a un avión y llega a una paquidérmica estación de tren sobre un fondo de paisaje pampeano. Un trasfondo de obsolescencia acentúa la imposibilidad del avión de tomar vuelo pues además, de intentar hacerlo, chocaría contra la estación. Podríamos pensar en la contra utopía de la desindustrialización frente al ideal "latinoamericano" de la industrialización. Pero en realidad todo es

imposibilidad: un árbol de madera blanda, un pene flácido, son débiles restos de la gloria eternamente anhelada. Lo vemos asimismo en *El jardín de invierno del Partido del Pueblo (Última cena en la Base Marambio)*, Invierno 1974, un dibujo en el que, con seguridad taquigráfica, se perfilan bloques de hielo quebrados custodiando aeronaves.

La fatalidad cambia de escenario en *Un empresario sojero paseando por los frutos de su ansia de dominio total*, Verano 1994, donde un personaje gauchesco intenta protegerse del calor cerca de una anticuada gari-ta. Pero el paseo estará limitado por la bola de presidiario que acarrea y que, sobre un fondo plano, finalmente pasa a ser un elemento decorativo sin peso, ajeno a la fatalidad.

Hemos llegado al extremo del *agon*, a la agonía absoluta sin tiempo, sin final de partida y, lo que es peor, sin una clara identificación del enemigo principal siempre disimulado, al menos para una percepción anes-tesiada, a la que se enfrenta la percepción del artista. Puede ser una catástrofe nuclear o bacteriológica, o bien el control del clima a través de armas meteorológicas. Lindner (también técnico electromecánico) sien-te que la meteorología es una herramienta de control psicopolítico y recuerda los experimentos del HAARP (High Frequency Active Auroral Research Program) financiados por los Estados Unidos y desarrollados en Alaska. Los defensores del proyecto aducen un sinfín de ventajas de carácter científico, geofísico y militar, pero sus opositores están convencidos de que se trata de un programa terrorista con consecuencias letales para nuestro planeta, desde arriesgadas modificaciones en la ionosfera, hasta la manipulación de la mente humana. Siniestras "diabluras" recreadas por Lindner quien reconoce que el socialismo real fue su alimen-to "antes de enterarse que existía Enio Iommi". En sus frustrados "modelos para armar", los antiheroicos personajes, de mirada pasiva, son exclusivamente seres de diseño.

Todos símbolos de una catástrofe que, aunque anunciada una y otra vez, se vuelve invisible. No es la esté-tica de la ruina sino la del escombros la que se impone: a diferencia de las ruinas "los escombros son cada vez más escombros". Ya no se trata, como en las ruinas de Piranesi, de descubrir en los húmedos espacios abandonados algún detalle de vida y de primitiva belleza que resurge en árboles, arbustos, malezas. Las devastaciones de los grandes monumentos occidentales ya no son accidentales. ¿Nos habremos acostum-brado a construir ruinas? Ni el jardín máspreciado, guardado con siete llaves, escapa a la destrucción.

Después del tornado las cosas quedaron a la intemperie. En la obra de Gordín sólo permanecen los testi-monios mudos del acontecimiento. Figuras que renunciaron al deseo de querer mirar cara a cara lo aconte-cido, como la imagen del niño cuya mirada se abisma más allá de la trabajosa reconstrucción de la carpa de circo. El cartel volante de la Mujer Gorda, los restos del cartel de la Mujer Bala, todo ese espacio lateral del circo, habitado por enanos, hombres de inconmensurable altura, embalsamadores de momias, mujeres bar-budas etc. se yergue como una existencia suspendida, un ámbito intermedio cuya mera existencia resiste, inintencionalmente, a toda funcionalidad expresiva.. El uso de la iluminación hace posible que lo que hay en la figura dependa del apoyo de las cosas que existen a su alrededor, pero además, como procedimiento artístico, hace ver su alteridad mediante su propia capacidad refleja. La obra deviene objetividad reflexiva: "Ser objetivo es entregar la palabra a las cosas".

Elena Oliveras, Lucas Fragasso

Setiembre 2014





INTERVALO  
2014  
31 x 22 cm  
maderas en chapas, poliéster y fibra de vidrio



SUCEDIO DURANTE UN MOMENTO PARTICULAR DEL DIA  
2014  
32 x 31 cm  
maderas en chapas, poliester y fibra de vidrio



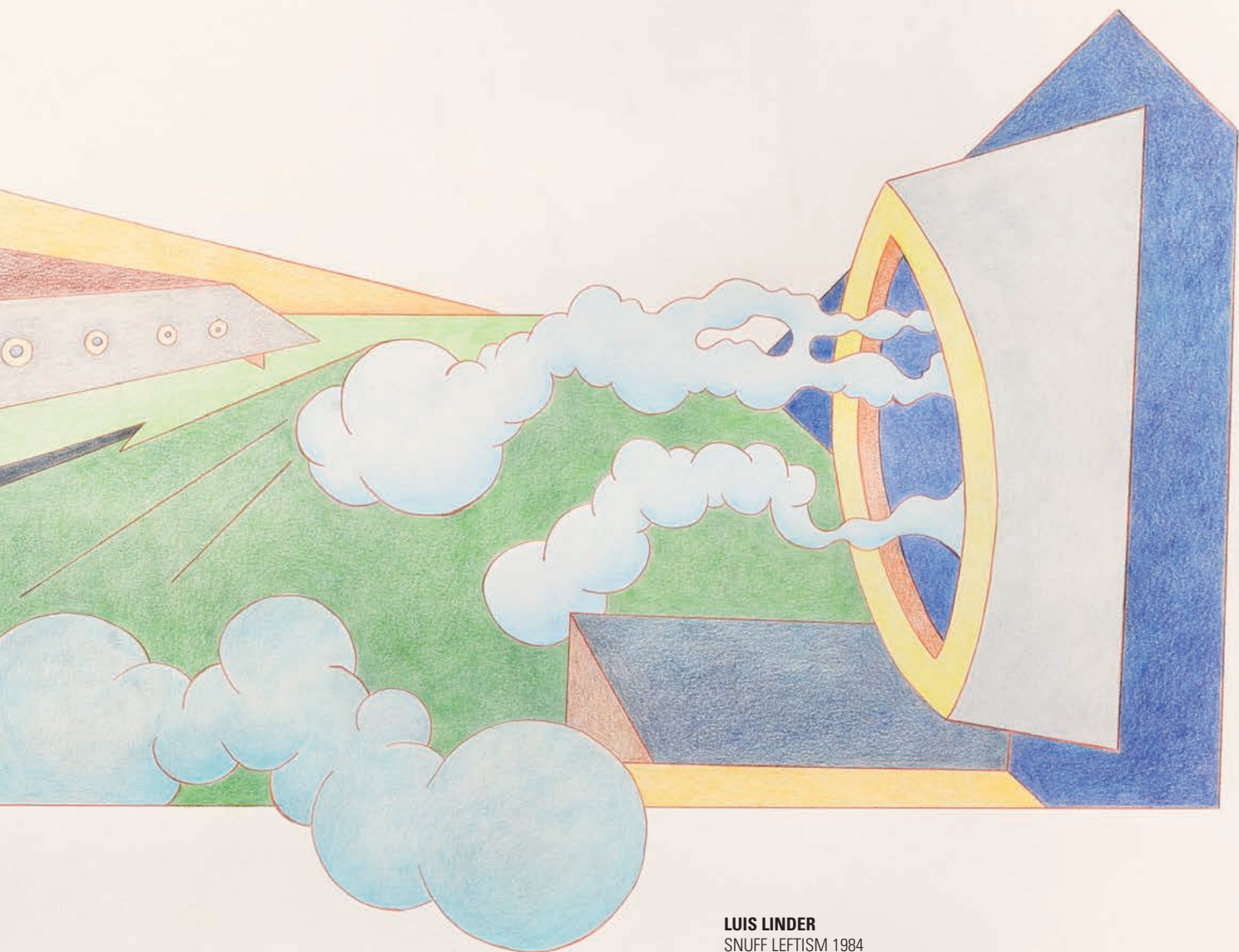
VIENDO LO QUE EL VIÓ  
2014  
20 x 23 cm  
maderas en chapas, poliester y fibra de vidrio

página siguiente  
Y EL AGUA TUVO MIEDO  
2014  
(detalle)  
250 x 250 cm aproximadamente  
madera, maderas en chapas, vidrio, bronce, luces de leds









**LUIS LINDER**

SNUFF LEFTISM 1984

2014

lápiz color sobre papel

página siguiente

EL JARDIN DE INVIERNO DEL PARTIDO UNICO DEL PUEBLO 1974  
(ÚLTIMA CENA EN LA BASE MARAMBIO)

2014

lápiz color sobre papel



Educación

Justicia

Economía

Cultura

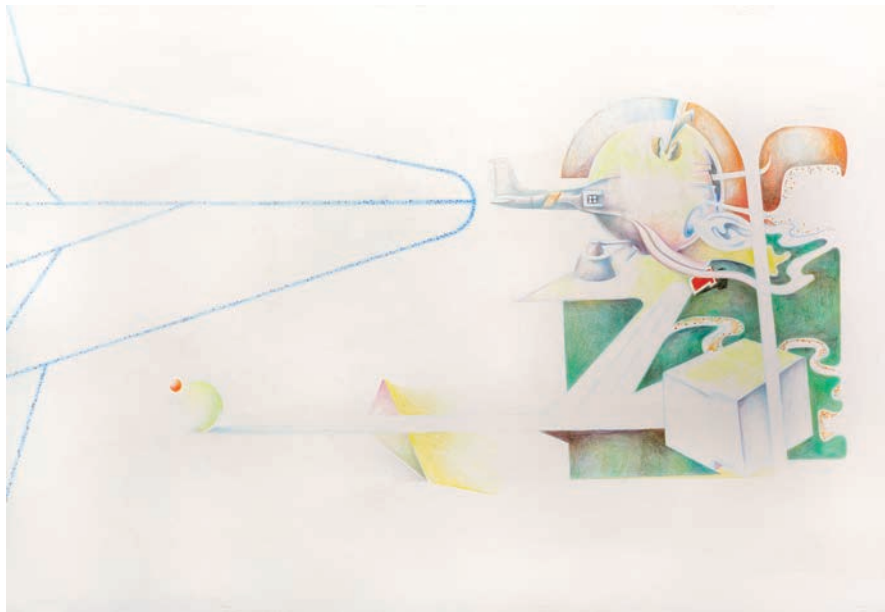
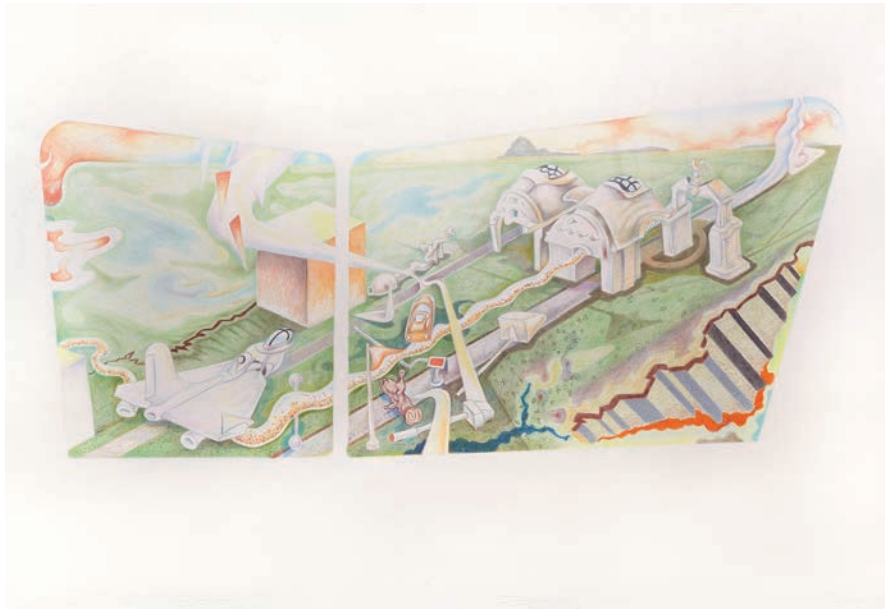
Defensa

Bienestar



Trabajo

tar



**LUIS LINDER**

EL JARDIN DE LA SUERTE DEL DR. DESARROLLETTI 1964  
2013-2014

lápiz color sobre papel

CHEMTRAILS WELTDGMA 1964 -2014  
2014

lápiz color sobre papel



“ ...

y

*a mi jardín  
primitivo”*

curaduría  
Elena Oliveras, Lucas Fragasso



FUNDACIÓN FEDERICO JORGE KLEMM  
ARTE CONTEMPORÁNEO

M.T. de Alvear 626 (C1058AAH). Buenos Aires / Argentina. Teléfono (5411) 43 12 33 34 / 43 12 44 43  
e mail [admin@fundacionfjklemm.org](mailto:admin@fundacionfjklemm.org) / [www.fundacionfjklemm.org](http://www.fundacionfjklemm.org)

LUNES A VIERNES DE 11 A 20 HS  
SEPTIEMBRE 2014



ANBA